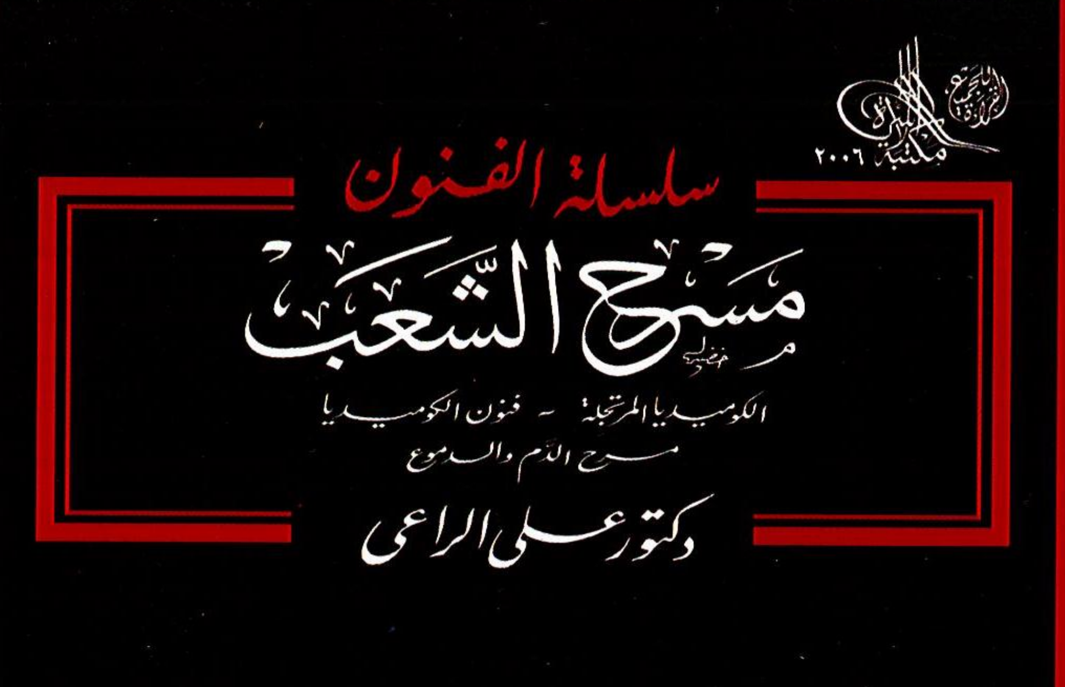
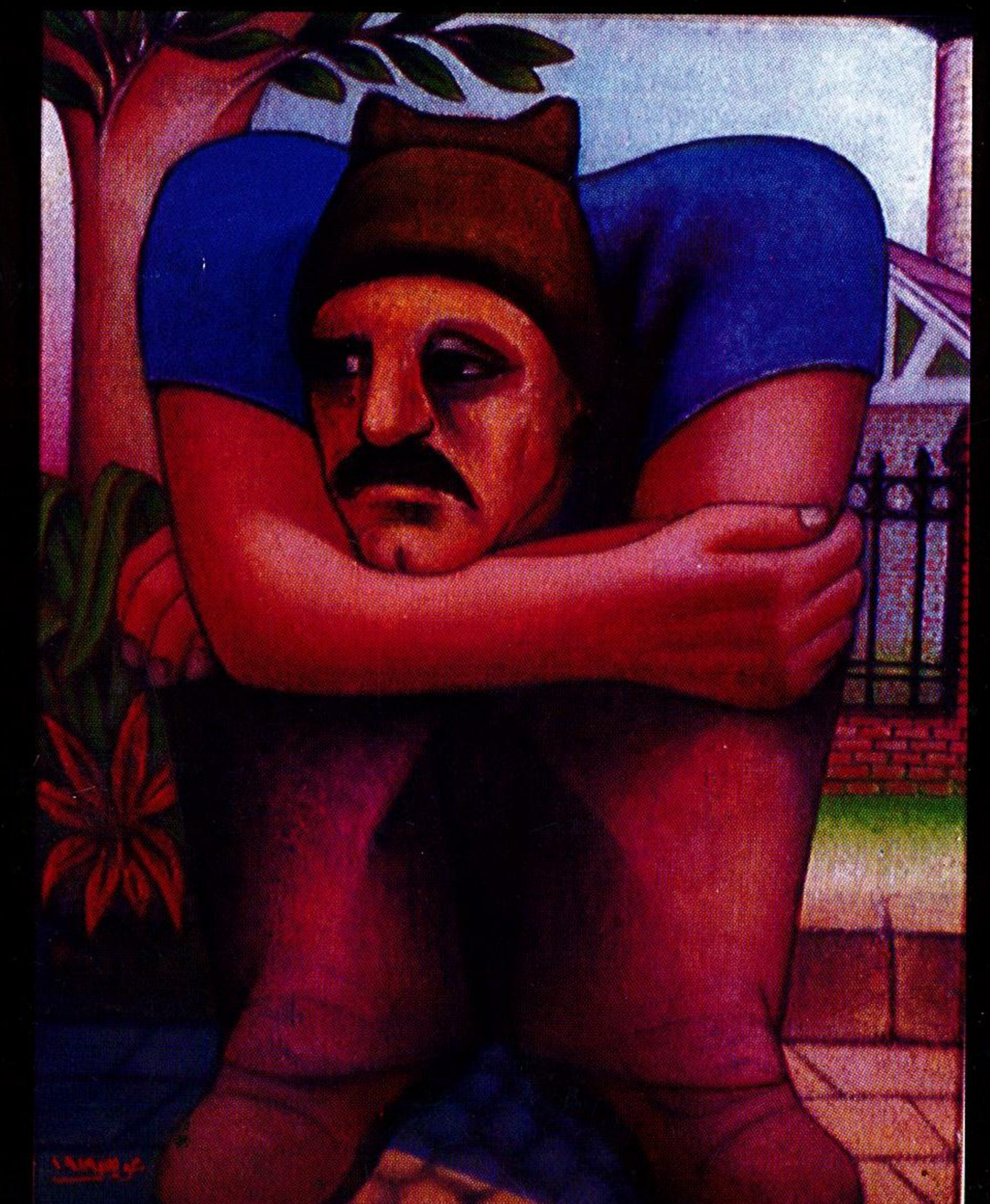


مكتبة الأسرة ٢٠٠٦
سلسلة الفنون
مسرح الشعب
الكوميديا المرتجلة - فنون الكوميديا
مسرح الدم والدموع
دكتور على الراعى





مسرح الشعب

الكوميديا المرتجلة – فنون الكوميديا
مسرح الدم والدموع

دكتور على الراعى



٢٠٠٦

تقديم

عندما أصدر الدكتور على الراعى كتابه (الكوميديا المرتجلة) فى أواسط ستينيات القرن الماضى، اندلع جدل شرس فى الوسط المسرحى المصرى، إذ اعتبره البعض سحبًا صريحًا للبساط من تحت أقدام المؤلف والمخرج، وإعطاء الثقة كاملة للممثل، فى حين اعتبره البعض الآخر دعوة للعودة إلى جوهر المسرح كطقس احتفالى شعبى ، والنأى به عن مضارب الأدب.

وقد واكب ظهور الكتاب؛ اجتهاد العديد من كُتاب المسرح المصرى والعربى، فى الدعوة إلى تأصيل المسرح العربى، واللجوء إلى الظواهر المسرحية فى تراثنا، مثل الأراجوز وخيال الظل والسامر والحكواتى وغيرها، وذلك لنتأكيد على مسرحانية المسرح لأدبيته، ومن جانب آخر للبحث على شكل يستوعب الخطاب الأيديولوچى السائد آنذاك، وهو الماركسية، ومن هنا كان لابد من الاستفادة من التجربةالبريختية، وإعادة إنتاجها فى الثقافة المحلية.

ولذلك وجدت دعوة الدكتور الراعى، فى مراجعة تراث المسرح المصرى وإعادة توظيفه فى المشهد المسرحى المعاصر، أرضًا صلبة تقف عليها، فالممثل المصرى القديم الذى ابتدع نمط الفصل المضحك، كنمط درامى كوميدى، استطاع أن يغذى الحركة المسرحية المصرية فى بدايات القرن العشرين، بظاهرة شبيهة بظاهرة الكوميديا ديللارتى الإيطالية التى ازدهرت فى العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة، وتقوم هذه الظاهرة على تقنية الارتجال، التى تتطلب ممثلاً ذا قدرات خاصة، من حيث الحضور، وسرعة البديهة، والقدرة على مد جسور للحوار مع المتلقى، والذاكرة القوية، القادرة على اختزان الشعر والأغانى والأمثال الشعبية، كل هذه القدرات التى يفتقدها الممثل المدرب تدريبًا أكاديميًا، ينبنى على كلاسيكيات المسرح العالمى، المغرقة فى الطابع الأدبى.

ولأن المسرح العربى - خلال الستينيات - كان يسلك مسلكًا بريختيًا، فرضته طبيعة المرحلة

سياسيًا واجتماعيًا، كان من المحتم الالتفات إلى هذا الممثل الشعبى، الذى التقطه الدكتور على الراعى من التاريخ، ونفض عنه الغبار، ربما ليقول «هذا هو الممثل الذى أراده بريخت، والقادر على إلباس النظرية البريختية لباسًا مصريًا، تعتقت فى رائحة عرق الفلاح».

ولكن طبيعة صراع الأجيال، هى التى جعلت أصحاب المنهج القديم فى فن المسرح، والمتجلى فى شكل الواقعية الاشتراكية، يعتبرون هذه الدعوة، قتلاً للمؤلف وتحجيمًا لدور المخرج، والقلائل. فقط هم الذين اقتنعوا بالكتاب لمحاوله لترسيخ الدور الديمقراطى لفن المسرح، فأفسحوا مجالاً للارتجال فى المسرح، سواءً كانوا مؤلفين أو مخرجين.

وهكذا بين مؤيد ومعارض التزم الدكتور الراعى هدوءه المعتاد، ومضى يخط جزءًا ثانيًا للكتاب، أسماه (فنون الكوميديا المصرية من خيال الظل إلى نجيب الريحانى)، وفيه راح يؤصل لمبدأ شعبية المسرح الذى كان قد لَمّح إليه فى (الكوميديا المرتجلة)، ويلفت الأنظار أكثر فأكثر إلى الدور الذى من الممكن أن يلعبه التراث فى دفع المسرح إلى الأمام.

ولم يتوقف الدكتور الراعى عند الكوميديا فحسب بل أردف الكتابين، بكتاب ثالث أصدره فى أواخر السبعينيات باسم (مسرح الدم والدموع) يناقش فيه قالب الميلودراما الذى ازدهر فى مسرحنا المصرى خلال الثلاثينيات والأربعينيات، على يد قطبى الميلودراما المصريةجورج أبيض، ويوسف وهبى، وخلال الكتاب رصد الدكتور الراعى تطور هذا الشكل الدرامى، وصولاً إلى مسرح الستينيات، حيث استطاع ميخائيل رومان أن يخصص الميلودراما من انحيازها للطبقة البرجوازية وثقافتها، ليصنع منها مبضعًا يشرّح به بنية هذه الطبقة، وكذلك بنية المجتمع الاشتراكى فى الحقبة الناصرية، ومايحمله من تناقضات أجهضت الحلم الثورى إلى ارتطم الجميع بصخرة الواقع فى يونيو ١٩٦٧ ولعل التفات الدكتور على الراعى إلى شكل الميلودراما فى مسيرة تطور المسرح المصرى يرجع إلى اقتراب هذا الشكل من طبيعة الوجدان العربى، بما يجعله شكلاً شعبيًا يمكن من خلاله الوصول إلى تغيير الوعى الجماهيرى ببنية المجتمع ومشكلاته.

وهكذا نجد الكتب الثلاثة تتآزر فيما بينها لتؤسس نظرية عن شعبية فن المسرح، ولهذا جمعها الدكتور الراعى فى مجلد واحد وأصدره عام ١٩٩٣، تحت عنوان (مسرح الشعب)، ويسر مكتبة الأسرة أن تعيد طبع الكتاب بعد أن نفدت طبعته الأولى، نظرًا لأهميته فى حقل الدراسات المسرحية المصرية، إذ يعد مرجعًا مهمًا فى علم اجتماع المسرح، وكذلك فى دراسة تقنيات تأليف الكوميديا.

مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

كشف حساب

حينما ظهرت الكتب الثلاثة التى يضمها هذا المجلد أحدث ظهورها ضجة كبرى، بدأت فى حالة «الكوميديا المرتجلة» بالاحتجاج، المعلن، والمضمر، والمهموس. انضم إلى جانب الاحتجاج المعلن الدكتور لويس عوض، الذى نشر صفحة كاملة عن الكتاب بصحيفة الأهرام، واعتبره أهم ما ظهر فى حقل الدراسات المسرحية منذ كتبت فاطمة اليوسف كتابها المعروف «ذكريات».

واحتج على الكتاب احتجاجاً صامتاً «توفيق الحكيم»، وهمس «نعمان عاشور» لأصدقائه وحوارييه باحتجاجه. وكان العامل المشترك فى الاحتجاج الثلاثى أن كتاب «الكوميديا المرتجلة» يسعى إلى سحب البساط من تحت قدمى المؤلف ويقدمه هديه - غير مستحقة - للممثل.

القلائل رأوا الكتاب على حقيقته: محاولة لإفساح المجال أمام الفن المسرحى كى يوسع من رقعته وقدراته، وذلك بالإفراج عن الطاقات الحبيسة للممثل ودفعه إلى أن يتعلم ويتقن وسائل أخرى للتعبير غير الأداء باللفظ والصوت. وسائل مثل: الأداء بالجسد كله، أعصاباً وعضلات، ومثل المشاركة الفعالة فى بناء النص المسرحى نفسه، فى جلسات جماعية يحضرها فريق التمثيل وقائد الفريق: المخرج والكاتب المسرحى ذاته. وبهذا يصبح العمل المسرحى عمل فريق كامل، لا يجذب المخرج أو الكاتب حبل قيادته نحوه وحده، ولا ينفرد بالظهور فيه من يسمى بالممثل النجم - النجم الواحد!

إلى جوار ذلك سعى الكاتب إلى إعطاء فنانى الارتجال القدامى حقهم الذى طال إنكاره. هؤلاء الفنانون المستهان بهم هم الذين قامت الكوميديا الشعبية الحقة على أكتفاهم. كانت هذه الكوميديا هى الدعامة الأولى التى انتقل بفضلها المسرح المصرى، غير المستورد، من مرحلة التعبير بالوساطة – عن طريق الدمى ومقصوصات خيال الظل – إلى مرحلة المسرح المصرى البشرى المكتوب. وكان فنان الارتجال السورى «جورج دخول» هو أول من حول بابات القراقوز إلى التمثيل بالبشر، فأثر بهذا تأثيراً كبيراً فى التأليف الكوميدى الشعبى منه والرسمى. أثر فى كوميديا الريحانى وعلى الكسار وأثر أيضاً فى كوميديا «إبراهيم رمزى» و«محمد تيمور» و«توفيق الحكيم».

أما الكتاب الثانى: «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» فقد كان أوفر حظاً من تقبل النقاد والقراء. لقد قدم بانوراما كاملة لفنون الكوميديا فى مصر، وتناول بالتحليل الدقيق فن على الكسار، الذى لم يحظ من قبل بتقدير المثقفين من متفرجين ورجال مسرح ونقاد، كما وضع كوميديا نجيب الريحانى فى وضعها الصحيح مبتعداً بها عن الآراء المتطرفة التى كان بعضها يسبغ صفة الفيلسوف على نجيب الريحانى ويطالب بتدريس فلسفته فى الجامعات. بينما كان البعض الآخر يراه مهرجاً هزلياً أو مجرد ممصر لكوميديا البولفار الفرنسية.

وإلى جوار هذا لفت الكتاب النظر إلى أهمية المقامة باعتبارها دراما فى مرحلة الجنين، وطالب باستخدامها مادة لعروض مسرحية تكون أقرب إلى الوجدان القومى من الموضوعات المقطوعة الصلة بالتراث.

كذلك نبه الكتاب إلى أهمية عروض الشوارع، مثل عروض فرق المحبظين والحواة، وتمنى أن يعنى الكتاب وفنانو المسرح بظاهرة «الزار» لما تتضمنه من بذور للدراما الطقسية المعروفة فى كل من الهند واليابان وبلاد شرق آسيا عامة.

وحين ظهر الكتاب الثالث: «مسرح الدم والدموع» وجعل همه دراسة الميلودراما العالمية والمصرية، قوبل لدى البعض بهجوم منظم على أساس شخصى تارة، وتارة أخرى على أساس من النظرة السائدة للميلودراما على أنها فن متدنٍ، قليلة القيمة، بل هو ضار ومخدر للعقول.

الناقد الوحيد الذى أظهر فهماً عطوفاً وكاملاً للكتاب هو الزميل «رجاء النقاش» الذى تصدى للهجوم المنظم على الكتاب، وتبين ما يحويه من دعوة إلى تفهم فن الميلودراما على حقيقته بعيداً عن التحيزات التى يبديها متحذلقو المثقفين. ثم جاء من بعد، وعلى المدى تقدير مشابه للكتاب ولفن الميلودراما من زملاء آخرين.

والآن، ماذا نقول إذا أردنا أن نقدم كشف حساب للكتب الثلاثة على أساس ما أحدثته

من تحول فى النظرة المسرحية للموضوعات الثلاثة؟

أزعم أن هذه الكتب قد كانت عاملاً تحويلياً هاماً، كل فى مجاله. ففى ميدان فنون الأراجوز وخيال الظل، أخذ الاهتمام يتنامى بهذين الفنين. ونحن اليوم نشهد ظاهرة فريدة حقاً، وهى احتضان أفراد الطبقة الموسرة، وليس الشعبية لهذا الفن، وتقديمه لأطفالهم فى حفلات أعياد ميلادهم. وبهذا عرفت النوادى الراقية، مثل نادى الجزيرة، عروض الأراجوز للأطفال، تقدم لجمهور متحمس ومبتهج.

وامتد الاهتمام بالأراجوز ليشمل السينما، فقدم «عمر الشريف» تمثيلاً لحياة لاعب الأراجوز قوبل باستحسان واهتمام كبيرين، وقام نزاع بصدده حول من ألف قصة الفيلم. وبهذا عاد فن الأراجوز إلى بؤرة الاهتمام. وأخذ يؤدى من جديد وظيفته الأساسية بوصفه عنصراً احتفالياً هاماً، وإن انتقل بفنه من صفوف الشعب إلى صفوف الأغنياء.

أما خيال الظل، فقد نال حظاً وافراً من التقدير. إحدى فرق الشباب تبنته وسيلة للتعبير، فقدمت فرقة: «الطيف والخيال» عرضاً بعنوان: «السرايا الصفرا» وصفته الناقدة «منحة البطراوى» بأنه جعل خيال الظل يتحدث عن قضايا حياتية معاصرة، بل نفذ إلى أعماق قدرات شخصيات الخيال وجعلها تتغلغل فى سراديب العبثية. ذلك أن العرض قد أفاد من إحدى مسرحيات «اينسكو» العبثية المسماه: «جاك أو الخضوع» واتخذ من العبث وسيلة لفحص أحوال نزلاء السرايا الصفراء، وأقام علاقة تكاملية أحياناً وتضاديه أحياناً أخرى بين شخوص الظل والممثل، فمن شاشة خيال الظل ينبثق ممثل يحول الخيال إلى واقع ملموس.

ومن ناحية أخرى أقام المركز الثقافى الألمانى عرضاً على مدى ليلتين لفن خيال الظل، أشرف عليه الفنان «ألفريد ميخائيل» واشترك فيه كاتب هذه السطور بالتعريف بفن الخيال، كما عرضت مشاهد من عروض الخيال، قدمها فنانون قدامى على رأسهم الفنان «أحمد الكومى»، لا يزالون على قيد الحياة. وقد أثار العرض انتباه المتفرجين، أطفالاً، وكباراً، وكان له وقع طيب فى ألمانيا، كما سجله التليفزيون ضمن فقرات برنامج تياترو. وجدير بالذكر أن ألفريد ميخائيل، بوحى من كتاب فنون الكوميديا، قد نذر نفسه للعناية بأمر فن الخيال، وحصل من جامعة فرنسية على إجازة الدكتوراه فى هذا الفن.

وأفاد المخرج «حسن الجريتلى» فى عرضه المسرحى «داير ما يدور» من فن الخيال وقام بعدة جولات مسرحية بهذه المسرحية لفت النظر فيها استعمال خيال الظل وسيلة لتقريب أحداث المسرحية التى هى فى الأصل فرنسية. وقد استخدم فيها بابات خيال الظل، التى قدمها لاعب الخيال القديم أحمد الكومى.

ومن العناصر الفنية الأخرى التى وردت فى الكتاب ظاهرة ممثلى الشوارع المسمون

«المحبظون»، وفنهم له نظير فى المغرب الأقصى يعرف باسم مسرح البساط، ويقوم على مسرحه شكوى معينة من ظاهرة ما، وتقديمها فى عرض مسرحى أمام أولى الأمر، كى يتولوا دفع الظلم الذى تمثله المسرحية. وقد قدمت إحدى فرق الشباب المسرحية عرضاً عن المحبظين فى وكالة الغورى، نجح فى جذب اهتمام الحضور على اختلاف مستوياتهم الثقافية.

أما المقامة وأهميتها بوصفها مسرحاً فى مرحلة الجنين، فقد تلقف رجل المسرح المغربى المعروف الطيب صديقى ما جاء فى الكتاب من دعوة لمسرحة المقامات، فقدم عرضاً نجح أينما قدم فى أرجاء الوطن العربى بعنوان «مقامات بديع الزمان الهمذانى». وحين قدم العرض للناس تبينت أنا شخصياً مدى ما فى هذا العرض من نقاط تشابه مع كوميديا الكاتب الإنجليزى «بن جونسون» - المعاصر لشكسبير - والذى يقوم فنه على عرض مثالب البشر بطريقة كاريكاتورية.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن «مسرح المحبظين» و«مسرح البساط» لهما نظير فى المسرحية الداخلية التى يقدمها فريق الممثلين الجوالين فى مسرحية هامليت، والتى تعرف باسم مسرحية الجونزاجو، وتعرض هى الأخرى أحداث مقتل والد هامليت أمام الملك والملكة، على شكل يقربها كثيراً من الفنين المسرحيين سالفى الذكر، مما يدفع الباحث إلى التساؤل عما إذا كان مسرح الشكوى ظاهرة معروفة فى عصر النهضة، وجدت فى أوروبا كما وجدت فى وطننا العربى منذ أوائل القرن الماضى على الأقل.

وتلقفت فرقة مسرحية شابة أخرى دعوى الإفادة من نمر الارتجال الواردة فى كتاب: «الكوميديا المرتجلة» فقدمت عرضاً مسرحياً ناجحاً بعنوان: «كفر عسكر» استخدمت فيه كثيراً من النصوص الموجودة فى الكتاب، وبعثت فى المتفرج والممثل معاً شعوراً بالانطلاق من أسر الكليشيهات إلى رحابة الخلق الحر.

❋❋❋

سميت هذه الكلمة «كشف حساب»، وقصدت أن أقدم ثبتاً بما حققته الكتب الثلاثة من إيجابيات، وما تولد عنها - أحياناً - من سلبيات، لم يكن مبعثها الأساسى ما جاء فى الكتاب من دعوات، بل انبثقت فى معظمها عن لبس فى الفهم أو خطأ فى التصوير.

وسأبدأ بالإيجابيات. فقد مر فى الأذهان أن المسرح ليس فكرة وحسب بل هو أيضاً فرجة، وأنه لابد أن يبدأ من واقع اللعبة المسرحية بكل عناصر الفرجة فيها، ثم يتعمق الأشياء وصولاً إلى إبلاغ مضمون المسرحية للمتفرجين. ولا يمكن أن يحدث العكس، كأن تبدأ المسرحية بالفكرة تجعلها الدعامة الرئيسية ثم تضيف إليها عناصر الفرجة من خارج النص، على سبيل التزويق،

أو تملق المتفرج، أو حمله على تقبل المضمون الفكرى للمسرحية، الذى قد يكون مراً أو عسيراً.

لذلك أسهمت الكتب الثلاثة فى تحرير العرض المسرحى من استبداد كل من المؤلف أو المخرج بالعملية المسرحية، وكذلك من طغيان نفوذ الممثل النجم، وذلك بإعلاء فكرة روح الفريق، وإعطاء كل الأطقم البشرية التى تتعامل مع المسرحية الحق فى مناقشتها ومحاولة تفهمها.

وقد كان من نتائج هذا التطور أن قامت فكرة «الفرقة الورشة» وهو أمر جدير بأن يعود بالمسرح إلى أمجاده الماضية أيام أن كان شكسبير يجلس مع زميل له ليعيد النظر فى نص قديم، أو ليكتب معه نصاً جديداً، ولم يكن ينظر إلى هذه المشاركة بأى استهجان، فإن فكرة تملك فرد لنص مسرحى لم تكن سائدة، وكان الأقرب إلى التداول هو جماعية العملية المسرحية.

ومن جهة أخرى أمكن للكتب الثلاثة أن تنقذ فن الارتجال وفن الميلودراما من إهمال واستهانة لم يكونا يستحقانها. فالارتجال المقنن أصبح يمارس فى بعض المسرحيات، كما حدث ليلة ذهبت أشاهد مسرحية: «الواد سيد الشغال» وعاينت كيف استطاع «عادل إمام» أن «يرتجل» ما يقرب من ثلاثة أرباع الفصل الثالث من المسرحية. وبالطبع لم يكن الارتجال فور الساعة، بل كان الفنان قد تأمله وحضر له قبل أن يدمجه فى النص المسرحى.

أما الميلودراما فقد استبعدت تهاويل الماضى وقصص الفواجع الدامية، وأصبحت أكثر انسانية، بل وسمحت لبعض فنانيها القدامى - يوسف وهبى - بالتندر بها تندراً خفيفاً ودفعته إلى تحديث النظر إليها وجعلها أقرب إلى العواطف البشرية المعتادة، كما حدث فى فيلم «الحب الكبير» الذى شارك فيه يوسف وهبى بدور إنسانى مؤثر، لم يخلع سمات الميلودراما وإنما هذبها وخفف من غلوائها.

وأدت الدعوة إلى استخدام المأثورات الشعبية مادة أساسية لمسرحية ما إلى ظهور عروض ناجحة قامت على هذا الأساس مثل مسرحية «اللعبة» التى أخرجها الفنان «منصور محمد» والتى اعتمدت مهارات الجسد البشرى ورشاقته وقدرته على الحركة السريعة لتقديم عرض متكامل لدور قوى الاستعمار والاستبداد فى بلادنا.

كما قدم «هناء عبد الفتاح» عرضاً مؤثراً حقاً، استخدم فيه أدوات شعبية ساذجة كالهاون والطست وآلات إيقاع بدائية، وهمهمة بالأصوات البشرية، لكى يعرض لنا قصة شابين أحبا بعضهما حباً عنيفاً مكن الفتاة من إعادة حبيبها إلى الحياة بعد موته، فعادا إلى التواصل وسارا فى درب الحياة المألوف، انجاباً وتقدماً فى العمر ثم موتاً. وقد وفق الفنان فى مزج المأثورات الشعبية بفن الباليه الذى استخدمه وسيلته الرئيسية لحكاية الحب العجيب.

ومن وجهة أخرى تزايد كم الاهتمام النظرى بالدراسات التى ترمى إلى تجميع الظواهر المسرحية العربية وتفحصها، وأجدر هذه الدراسات بالذكر البحث الطويل الذى قدمه الأستاذ «على عقله عرسان»، الكاتب المسرحى والروائى السورى وجعل عنوانه: «الظواهر المسرحية عند العرب». وهو بحث طويل يقع فى سبعمائه وأربع وستين صفحة من القطع الكبير وقد صدرت منه ثلاث طبعات فى دمشق، وصدرت طبعة أخرى من بعد فى المغرب.

❋❋❋

ننتقل بعد هذا إلى الحديث عن السلبيات التى خرجت - بطريقة أو بأخرى - عن الدعوة التى بثتها الكتب الثلاثة. وأول هذه السلبيات الخلط الذى جرى ويجرى بين الارتجال المقنن الذى عرفته الكوميديا الشعبية منذ ظهورها فى شكل «الكوميديا دى لارتى الإيطالية» - من جهة، واقتحام النص بطريقة عشوائية، وأحياناً همجية، بحثاً عن أثر فى الجمهور يزيد من كمية الضحك أو من قدر الممثل أو من الأجر الذى يتناوله عن كل تدخل من هذا القبيل - من جهة أخرى.

ويجب أن نفرق على الفور بين نص كتب خصيصاً يسمح بالارتجال المقنن، وبين تشويه نص لم يكتب لهذا الغرض. ففى الكوميديا الشعبية تقدم دائماً فراغات تسمح للفنان القدير بأن يستخدم مخزون من النمر والألاعيب لزيادة كمية المتعة فى المسرحية. ويكون هذا أمراً متفقاً عليه بين مقدم سيناريو المسرحية وبين الفنانين المرتجلين. وقد استخدم فنانو «مدرسة المشاغبين» هذا الحق على نطاق واسع - كان فى النهاية ضاراً - ولكنهم تصرفوا بما يوحى به نص مطاط يسمح بهذا التدخل.

أما اقتحام النص على النحو الذى سلفت الإشارة إليه فهو ما يسمى - حقاً - الخروج على النص، وهو أمر ضار بالمسرح وبالمسرحية وينبغى أن يدان وأن يقاوم من كل سبيل. وغنى عن البيان أن الكتب الثلاثة لا تؤيد إلا الارتجال المقنن حينما تقوم له ضرورة وتسمح به طبيعة النص. أما الخروج على النص فتعتبره الكتب شيئاً معيباً حقاً.

وثمة سلبية أخرى تمثلت فى الإسراف فى استخدام الزار وسيلة لربط المأثورات أو الممارسات الشعبية بالدراما. ويبدو أن مخرجى الشباب قد شاقهم ما بين الزار وبين موسيقى الديسكو من أثر فقرروا استخدام الزار على المسرح ودعوا إلى تقديمه عن طريق ممارسين محترفين لهذا النشاط.

وكنت فى كتاب فنون الكوميديا قد تمنيت لو التفت أحد إلى أهمية الزار بوصفه صيغة يمكن أن تحوى الدراما الطقسية، التى هى دراما معترف بها فى الشرق الأقصى وفى أفريقيا.

غير أنه واضح مما كتبه الزميل الناقد «فؤاد دوارة» فى سجله القيم عن نشاط المسرح عام ١٩٨٨، أن مخرجينا قد قدموا أكثر من مسرحية تعتمد الزار وسيلة تعبير، واكتفوا بمجرد تقديم طقوس الزار دون دمجها فى نص مسرحى معتمد واستنطاقها شيئاً ينأى بها عن تمجيد واقع متخلف يمثله الزار، وكان ينبغى أن يستخدم الزار لشجب الزار أو للإفادة منه فى عملية محدودة للتنفيس عن المتفرج، بدلاً من حمله على تقبل الزار، أو دعوته للمشاركة فى طقوسه، كما حدث فى إحدى المناسبات.

وظاهرة أخرى تحمل السلب والإيجاب معاً، وهى ظاهرة تقليص دور الكلمة فى العرض المسرحى. الإيجاب فى هذه الظاهرة قد يحدث حين يكون الغرض من التقليص هو إفساح المجال أمام فنون تعبيرية أخرى كالرقص والموسيقى والاشتباكات الجسدية فى معارك أو التحامات تستخدم مع الديكور فى تقديم الجمال على المسرح. هنا يكون التقليص مفهوماً ومقبولاً. أما أن يتم نتيجة عجز عن جعل العرض المسرحى يقول شيئاً بالكلمات، أو حين يأتى نتيجة انحياز تام للصمت بحثاً عن «كلام» يقدمه الديكور أو آلات الإيقاع أو الرموز المبهمة كما رأينا فى حال العرض الفنلندى: «غادة الكاميليا»، الذى قدم فى نطاق المهرجان التجريبى الثالث بالقاهرة والذى بالغ فى التجريب إلى حد التغريب فلم يصل إلى المتفرج شئ يعتد به من الحركات والإيقاعات والإضاءة وغير ذلك مما كان يقصد به التعبير عن مأساة سيدة الكاميليا. إن حذف الكلمة هنا يكاد يكون مساوياً لحذف المسرح.

ربما يساعد على تفهم ظاهرة تقليص الكلام أو حذفه فى المسرحية أن نلفت النظر إلى أن الكلمة فى عصر الزلزال الأيديولوچى الرهيب الذى يشهده العالم الآن قد أصبحت مشبوهة. لا الشرف هو الشرف ولا الشجاعة هى الشجاعة ولا الحرية هى الحرية بل كل معنى سام قد انتحر أو انهار أو دفن تحت أنقاض البناء المتهاوى.

قد يساعد هذا على فهم المحاولات الرامية إلى التقليل من شأن الكلمة أو إبعادها كلية. غير أنه لا يمكن - أبداً - أن ينهض عذراً للتهوين من شأن الكلمة أو الاستغناء عنها. سيجتاز العالم يوماً ما - قرب أم بعد - فوضى التغيير الحالى، ويعود الإنسان راغباً فى التعبير عن نفسه بكل وسائل التعبير المتاحة له. سيعود يردد - مع التعظيم - العبارة المعروفة: فى الأصل كانت الكلمة!

لماذا أعيد طبع هذه الكتب؟ ليس لمجرد أنها نفدت من وقت طويل ولم ينقطع الطلب أبداً على إعادة طبعها. إنما أعيد الطبع - فى الأساس - لأنه تبين لى منذ زمن أن الكتب الثلاثة، وإن صدرت متفرقة فى الزمان، إنما يربطها رباط واضح هو أنها - فى مجموعها تعبير عن رؤيا الشعب للمسرح. الكوميديا الهزلية والنمر الشعبية هى روح الشعب فى الموالد والاحتفالات الاجتماعية والدينية. والميلودراما هى نظرة الشعب إلى التراچيديا بتفرعاتها المختلفة.

الميلودراما فاجعة أحياناً كما فى «الذبائح» لأنطون يزبك، أو خليط من الضحك والبكاء كما فى مسرحيات نجيب الريحانى. إذ ذاك رغبت فى أن يضم الكتب الثلاثة مجلد واحد يحمل اسم: «مسرح الشعب» تأكيداً لهذا المعنى ونأياً عن الفكرة القديمة التى يبثها مصطلح: «المسرح الشعبى» بما يحويه من تهوين من قدر طموح الشعب إلى أن يكون له مسرح.

د. على الراعي

✲✲✲